

CORPO PRESENTE: INTERFACES ENTRE LITERATURA E DANÇA

PRESENT BODY: INTERFACES BETWEEN LITERATURE AND DANCE

Eliana Kefalás Oliveira

Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Docente da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas (UFAL)

llycaoliveira@yahoo.com.br

RESUMO:

O corpo, em especial, o corpo presente, parece ser um ponto de encontro entre o universo literário, a leitura literária e a dança. Na literatura, são diversas as narrativas em que personagens passam por transformações ao entrarem em contato com o mundo na relação corporal que estabelecem com ele. No conto “As Margens da Alegria”, de João Guimarães Rosa, a ser analisado neste trabalho, o protagonista se vê tocado pelo que presencia. Na leitura literária, por sua vez, o corpo a corpo do leitor com texto permite uma relação sensorial com ele. Para Zumthor (2000), quando é estabelecido um vínculo com o texto, a experiência do ato de ler é presenciada no corpo, é performance; o texto, na leitura, dança no corpo do leitor, quando ele se coloca presente. Na dança (VIANNA, 2005), principalmente naquela em que não se visa exclusivamente uma destreza técnica, o trabalho corporal acontece na escuta do corpo, um corpo que se quer presente.

Palavras-chave: Literatura. Leitura. Dança. Corpo. Presença.

ABSTRACT

The body, in special the present body seems to be a meeting point among the literary universe the literary reading and dance. In literature are many narrations where the characters pass by a transformation being in contact with the world of body establishing relationship with it. On the tale “The Margins of Happiness”, by João Guimarães Rosa, analyzed in this work, the protagonist is touched by what de sees. On the literary reading, the reader’s contact with the text enable a sensorial relation with it. To Zumthor (2000), when a link is established with the text, the experience of the reading act is present in the body, is performance; the text, at

reading, dances on the reader's body, when he is present. At dance (Vianna, 2003) mainly at that one when a technique skill is not wanted, the body work happens hearing the body, a wanted present body.

Key-words: Literature. reading. dance. body. presence.

1 INTRODUÇÃO

Pode-se ler um texto literário, mas também é possível ser lido por ele, quando o leitor perde o domínio de si diante da palavra. Na leitura, não é somente o leitor que desvenda o texto, mas este último também pode desnudar seu leitor, abrindo flancos na carne do corpo que o lê. Quando um leitor é encontrado ou tomado (e talvez tombado) por um texto, é possível que o ato de lê-lo não se resume a entender o que está sendo lido, pois a massa das palavras pode convocar a presença do corpo leitor, provocando sensações, ou uma espécie de vibração em que os sentidos do texto não se resumem a compreensões articuladas da trama de significações possíveis. O jogo do texto no corpo do leitor é também uma dança, abertura de movimentos possíveis e não tão previsíveis.

No presente texto, a proposta é percorrer a materialidade da palavra literária, a prática da leitura e algumas perspectivas sobre a dança que eventualmente possam se articular com esse ato de ler. Essa travessia entre análise literária, leitura e dança partirá de aproximações com o conto “As margens da alegria”, de João Guimarães Rosa, no qual, como se sabe, um menino é levado a uma viagem para onde uma cidade grande (cujo nome, apesar de não identificado, é facilmente identificável) que estava sendo construída. No corpo a corpo com essa narrativa, procurarei elaborar algumas especulações sobre um provável encontro entre a leitura, a literatura (em particular, o conto citado de Rosa) e a dança na noção de corpo presente.

Falar de corpo presente no ato da leitura de forma abstrata seria um contrassenso na perspectiva assumida neste texto. Ao discutir, portanto, a corporeidade da leitura e da narrativa de Rosa não há como escapar do meu corpo. Sendo assim, para transitar por considerações entre o ato de ler, a análise do texto lido e a dança, deixo meu corpo entrar no meio do redemoinho dessas arriscadas tramas, já que, como insistiam as encruzilhadas das palavras de Rosa, não há como fugir de um perigoso viver.

2 NAS MARGENS DO CORPO DO MENINO, A EXPERIÊNCIA DA LEITURA DO MUNDO

O clima é de felicidade, quase euforia, na saída de viagem do personagem “Menino” em “As margens da alegria”¹, de Guimarães Rosa. Há um frenesi naquela despedida dos pais e no trânsito no avião com os tios. Antes da partida, “sorria-se, saudava-se, todos se ouviam e falavam”. No voo, tudo lhe é oferecido, todas as perguntas são respondidas a ele, pode até conversar com o piloto. Um jogo entre vivências instantâneas e momentos de contemplação extática alternam-se no decorrer da narrativa. A alegria está no limiar da euforia; a diferença entre as duas é a possibilidade de, no meio do contentamento alegre, poder descobrir a falta, o medo e a morte, tal como ocorre nas experiências do menino no decorrer da narrativa.

Diante de tantas ofertas sedutoras – são dadas a ele “balas, chicles à escolha”, além de “revistas, de folhear, quantas quisesse” – vividas, por exemplo, na viagem do avião, o menino (e, de certa forma, o leitor) parece ser capturado por coisas do mundo. O cinto de segurança, na narrativa, não corresponde a uma ação automática estipulada pelos padrões de segurança aérea; pelo contrário, o uso do cinto abre nele o *sentir-se* seguro e protegido (“o cinto de segurança virava forte afago, de proteção”). O cinto cinge-lhe o corpo e essa sensação de pressão é reconfortante. Mais do que um simples objeto necessário e útil, o cinto mostra sua face ao menino. As coisas do mundo encostam-se no menino e, nessa tangência carnal, educam-se lhe os sentidos, lançando nele um “novo senso de esperança: ao não-sabido, ao mais”. Acontece aí, conforme explicita Benedito Nunes (1976), uma espécie de “iniciação, estágios de aprendizagem” (p.158).

Para Nunes (1976), a viagem rosiana não trata de mero deslocamento de um lugar para outro. Apesar de abordar a obra “Grande Sertão: Veredas”, sua observação estende-se a obra como um todo de Rosa; para esse autor, na viagem, “os espaços que se entreabrem, na obra de Guimarães Rosa, são modalidades de travessia humana (...) – viagem que forma, deforma e transforma” (p.178). Em “As margens da alegria”, dá-se a largada a essa viagem, que é antes “travessia humana”. A viagem é uma aventura que provoca deslocamentos, ressignificações no olhar do menino. No avião, ele recebe muitas coisas e se embevece de tantas outras. Por vezes, a sedução da fartura (colocando tudo à sua mão, revistas, chicles) fica à margem, o que lhe é oferecido para consumo é por ele colocado em segundo plano. Deixa de lado, por exemplo, as várias revistas que lhe dão e passa a espiar lá fora, as nuvens e o chão:

Davam-lhe balas, chicles, à escolha. Solícito de bem-humorado, o Tio ensinava-lhe premer manivela. Seu lugar era o da janelinha, para o móvel mundo. Entregavam-lhe revistas, de folhear, quantas quisesse, até um mapa, nele mostravam os pontos e que ora e ora se estava, por cima de onde. O Menino deixava-as, fartamente, sobre os joelhos, e espiava: as nuvens de amontoada amabilidade, o azul de só ar, aquela claridade à larga, o chão plano em visão cartográfica, repartido de roças e campos, o verde que se ia a amarelos e vermelhos e a pardo e a verde; e, além, baixa, a montanha. Se homens, meninos, cavalos e bois – asssim insetos? Voavam supremamente. O Menino, agora, vivia; sua alegria despedindo todos os raios (ROSA, 1969, p.3)

No momento em que o menino deixa as revistas no joelho e entrega-se ao que se desenha para além da janela, ele volta sua percepção ao que está acontecendo, ao momento presente, como se o que lhe interessasse mais fosse a leitura de mundo e não a leitura de páginas que representam e informam esse mundo. Diante das duas possibilidades – ler revistas, ver o mapa ou deixar-se levar pelo que se passa - essa criança opta pelo que está acontecendo. Poder-se-ia compreender nessa passagem que o menino, ao invés de descartar o que está acontecendo ao seu redor, entrega-se ao presente, fazendo de sua viagem uma experiência, na acepção que Larrosa (2005) confere a esse termo (que detalharei a seguir para tentar explicitar melhor como o menino se relaciona com o que lhe passa).

Ao usar a definição “eso que me pasa” para definir a noção de experiência (em oposição a noção de informação), Larrosa (2005) explicita de que forma cada um desses termos (“eso”, “me” e “pasa”) pode configurar a ideia de experiência. Ao se referir ao termo “eso”, o autor acima chama a atenção para algo fundamental para que algo possa ser experiência: o princípio de exteriorização. É necessário que o sujeito saia de si, que ele vá em direção a um outro, a algo que seja reconhecido como estranho a ele para que a experiência possa acontecer: “No hay experiencia, por tanto, sin la aparición de un alguien, o de un algo, o de un *eso*, de un acontecimiento en definitiva, que es exterior a mí, extranjero a mí” (s/p.).

Pode-se, portanto, pensar que a experiência não é algo que está dentro do sujeito, não é um acontecimento puramente subjetivo. Entretanto, ao mesmo tempo em que, para ser experiência, o acontecimento não pode ser pensado como algo interior ao sujeito (há uma instância que se conserva alheia a ele), é fundamental reconhecer que a experiência atravessa o sujeito. Ela não é dele, mas ao mesmo tempo ela tem que interferir nele. No momento em que o que acontece fora desse sujeito o toca e o transforma é que se configura a experiência. Esse é o princípio da reflexividade, da subjetividade ou da transformação, explicitado por Larrosa (2005) ao discorrer sobre o pronome reflexivo “me” da frase “eso que me pasa”.

Vale ressaltar ainda que não é suficiente pensar a experiência nem como sendo algo somente exterior, estrangeiro, nem como algo que passa somente em seu interior. É preciso compreender o que há nela simultaneamente de exterioridade e de subjetividade. Nessa simultaneidade, entre algo externo e algo interno, acontece uma espécie de deslocamento e de dissolução no sujeito. Um sujeito que é compreendido menos em sua rigidez do que em sua fragilidade: “se trata de un sujeto que es capaz de dejar que algo *le* pase, es decir, que algo le pase a sus palabras, a sus ideas, a sus sentimientos, a sus representaciones, etc... Se trata, por tanto, de un sujeto abierto, sensible, vulnerable, ex/puesto” (LARROSA, 2005, s/p.)

No momento em que algo atravessa o sujeito, algo *lhe* “pasa”. Para Larrosa, o verbo “passa” (em “eso que me pasa”), apresenta dois aspectos: o da passagem, percurso; e o do padecimento. A idéia de passagem, de travessia, de viagem está atrelada a um âmbito da experiência que é aventura, uma aventura feita de perigo, incerteza, imprevisto, risco. A experiência é, pois, algo que, ao atravessar o sujeito, deixa-lhe marcas. O sujeito é, portanto, não alguém que fabrica a experiência, mas alguém que padece dela, que é afetado pela experiência: “la experiencia no se hace, sino que se padece” (s/p.).

Na viagem de avião, o menino é afetado por diversas coisas. Entre as revistas e o mundo, é o mundo que toma para si o menino. Quando ele se deixa capturar pelo que se *lhe* apresenta diante da janela, o que ele vê se torna experiência. Ao invés de mapas dados a ele, ele mesmo mapeia o chão, a beleza de uma visão em cartografia dos terrenos no chão visto das alturas. A amabilidade das nuvens, o azul do ar, a claridade roubam a atenção do menino. O menino se demora nesse olhar, um demorar de contemplação, no qual ele é afetado pelo que vê, o que o fazia sentir vivo (“O Menino, agora, vivia”). Um sentimento de estar vivo feito de alegria, uma “alegria despedindo todos os raios”. No entanto, esse encantamento é desfeito, a experiência é logo abortada, os tios chamam sua atenção para outra coisa: antes mesmo de chegar a perceber que teria fome, a Tia adianta-lhe sanduíches e o Tio promete “as muitas coisas que ia brincar e ver, e fazer e passear”.

Quando o menino está começando a desfrutar do vivido, no meio da experiência do corpo presente tocado pelas coisas do mundo, o seu devaneio é interrompido pela exaltação efusiva dos tios que sempre oferecem mais e mais atrações. Ao chegar na casa em que se hospedaria, ele “via, vislumbrava. Respirava muito”. O ato de ver é conjugado ao ato de respirar. Do ponto de vista dessa criança, não se estabelece uma relação dicotômica entre sujeito e mundo. O que ele vê afeta-o. Merleau-Ponty (1999), ao mostrar como há entre os

seres e as coisas uma relação de coexistência, desmancha a usual distinção dual entre sujeito e objeto, entre o que se vê e que é visto:

Ver é entrar em um universo de seres que se mostram, e eles não se mostrariam se não pudessem estar escondidos uns atrás dos outros ou atrás de mim. Em outros termos, olhar um objeto é vir habitá-lo e dali apreender todas as coisas segundo a face que elas voltam para ele (MERLEAU-PONTY, 1999, p.105)

Essa concepção de olhar instaura uma determinada noção de relação entre sujeito e objeto. Seguindo esse ponto de vista, quando um sujeito vê algo, ele não vê somente a partir de sua perspectiva, mas deixa em suspense o seu foco, para focar o que se está em relação ao que está sendo visto; trata-se de um exercício de tentativa de se colocar no lugar do objeto. É preciso que o sujeito deixe de ser o centro da visão para se colocar na margem do que é visto. O centro passa a ser o objeto. Olha-se como se estivesse vendo a partir da centralidade do objeto. Dessa forma, as coisas do mundo não são submetidas ao olhar do sujeito; pelo contrário, elas podem re-situar o sujeito; podem, inclusive, desestruturá-lo, redimensioná-lo.

Moraes (2008), ao refletir sobre “As margens da alegria”, discute uma certa relação sujeito-objeto (a partir de Adorno e Horkheimer) que vem sendo estabelecida na racionalidade do pensamento ocidental pós-guerra. O objeto é apoderado pelo sujeito e reduzido a coisa, a instrumento. Configuram-se relações de poder calcadas no medo, no medo daquilo que não é da ordem do sujeito, medo daquilo que lhe escapa:

A redução dos seres da natureza a “recursos naturais”, do corpo a mero instrumento inclusive reduzido a peça nas fábricas), a opressão de uma classe sobre outras, todas essas relações de poder se reforçam, se retro-alimentam, e têm, propõem os filósofos, uma mesma origem: o medo. O homem teme, por isso desenvolve formas de controle. Com medo de ser objeto – destruído pelo que não é ele mesmo – faz-se sujeito, ou seja, tende a reduzir o mundo a coisa (MORAES, 2008, p.2)

Na experiência narrada do menino, as coisas do mundo não são subjugadas por ele; pelo contrário, o que há de inapreensível nelas é o que o arrebatava. A contemplação em êxtase acontece porque o menino experimenta o vivido com o corpo todo. No avião, por exemplo, ele “fremia no acorçô, alegre de se rir para si, confortavelzinho, com um jeito de folha a cair”. O cinto é afago. Diferentemente da lógica da racionalidade do mundo adulto, no percurso do menino, não há um escamoteamento da percepção sensorial, o seu corpo é sacudido, vibra na sua relação com o mundo. Merleau-Ponty (1999) evidencia como um corpo objetivado torna-se mecânico, automatizado, não é atingido, transformado. Para ele essa

racionalização excessiva do pensamento, esse centramento na conceitualização do mundo faz com que haja uma certa alienação da experiência da percepção:

Eu decolo de minha experiência e passo à *idéia* (...). Não me ocupo mais do meu corpo, nem do tempo, nem do mundo, tais como o vivo no saber antepredicativo, na comunicação interior que tenho com eles. Só falo de meu corpo em idéia, do universo em idéia, da idéia de espaço e da idéia de tempo. Forma-se assim um pensamento ‘objetivo’ (...) que finalmente nos faz perder contato com a experiência perceptiva (p.109).

O conhecimento, portanto, não se dá no corpo pois ele se tornou objeto também, na medida em que há a recusa da compreensão pelos sentidos. O menino parece subverter essa descorporalização da experiência. De forma diferente dos adultos, que abafam a percepção corporal como se tivessem medo de se verem vulneráveis diante das faces não apropriáveis do mundo, o menino se deixa levar pelo que o mundo mobiliza em seu corpo. Além disso, o que embala esse garoto não são tanto os produtos de fabricação humana, mas o detalhe, as coisas tidas como insignificantes, inúteis, ou o que, na perspectiva do consumo, seria considerado banal. O que encanta o menino não são os chicletes e as revistas, são as nuvens, o “chão plano em visão cartográfica”. Soares (2004) ressalta como diversas personagens de Rosa abrem-se para o contato com o que é tido como trivial: “uma grande parte dos momentos sensório-líricos de várias personagens rosianas se dá pelo contato com elementos a princípio banais, corriqueiros” (p.62). Árvores, cipós, orquidezinhas do mato e pássaros produzem encantamento no menino, convocam seu corpo, um corpo presente. Essa presença ganha uma intensidade expressiva quando ele avista o peru:

Senhor! Quando avistou o peru, no centro do terreiro, entre a casa e as árvores da mata. O peru, imperial, dava-lhe as costas, para receber sua admiração. Estalara a cauda e se entufou fazendo roda: o rapar das asas no chão - brusco, rijo, - se proclamara. Grugrulejou, sacudindo o abotoado grosso de bagas rubras; e a cabeça possuía laivos de um azul-claro, raro, de céu e sanhaços; e ele, completo, torneado, redondoso, todo em esferas e planos, com reflexos de verdes metais em azul-e-preto - o peru para sempre. Belo, belo! Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento. Sua ríspida grandeza tonitruante. Sua colorida empáfia. Satisfazia os olhos, era de se tanger trombeta. Colérico, encachado, andando, gruziou outro gluglo. O Menino riu, com todo o coração (ROSA, 1969, p.4)

Na cena acima, é o peru que é o agente da ação, é o peru que dá as costas ao menino para ser admirado, é ele que estala a cauda, que se entufa. O rapar de suas asas no chão avulta-se. Num crescente, a figura do peru toma o centro do terreiro da narrativa, golpeia as palavras, norteia as palavras. O fluxo do texto é magnetizado por essa aparição. Não há sujeito e objeto, há uma transubstanciação, acontecida no “transbordamento”, de forma a

arriscar as margens daquelas margens da alegria. Mas, novamente, os adultos interceptam-no: “já o chamavam, para passeio”. A lógica dos adultos de escamoteamento do contato com o corriqueiro, aos poucos, vai sendo impressa e explicitada no texto. Há uma oscilação entre a inundação que o mundo provoca na experiência do menino e a objetividade que os adultos tratam as coisas.

No passeio, o menino repete para si o nome das coisas, como se colocasse a linguagem à disposição delas dentro de si: “A poeira, alvissareira. A malva-do-campo, os lentiscos. O velame-branco, de pelúcia. A cobra-verde, atravessando a estrada. A arnica: em candelabros pálidos” (p.5). O mundo e o menino presentificam-se no corpo da palavra, uma presentificação que modifica os dois (menino e mundo), pois a poeira, ao tingir e ser tingida pelo olhar infantil, torna-se alvissareira, novas palavras colam-se ao mundo, na medida em que o mundo imprime poesia na criança que o vê.

Na volta do passeio, ele pensa no peru, “só um pouco, para não gastar fora de hora o quente daquela lembrança”. A recordação ainda é quente. A presença do peru corre no sangue do menino, mas ele não quer insistir nessa lembrança, porque insistir nela é apoderar-se dela. A presença da lembrança não é dada pela arquitetura do pensamento, mas pelo calor daquela recordação. É sua quentura que a torna presente; pensar nela seria dissipar seu calor.

Gumbrecht (2010), ao colocar em xeque o edifício teórico racionalista do Ocidente, no qual o *cogito* sobrepõe-se ao que o autor nomeia como “produção de presença”, mostra como essa cansativa preponderância do pensamento acaba por enrijecer a experiência de contato entre o corpo do sujeito e o mundo. Gumbrecht questiona se não “deveríamos parar e ficar em silêncio de vez em quando (pois a presença não pode usar muitas palavras)” (p.166). Ao não querer “gastar fora de hora o quente daquela lembrança”, o menino suspende o pensamento sobre o vivido, silencia-o, para deixar mais vivo o calor do rememorado.

Enquanto o tios e os engenheiros que ali almoçam junto com o menino gabam-se, num falatório, da grande cidade em construção (“Esta grande cidade ia ser a mais levantada do mundo”), o menino pelega para escutar o “galhardo ralhar” do peru, “seu grugulejo”. Sai “sôfrego de o rever”, mas naquele terreirinho só havia “penas, restos no chão”. O peru não estava mais ali! Ele fora sacrificado para a comemoração do aniversário de seu tio. Então, “tudo perde “a eternidade e a certeza. Num lufo, num átimo **da gente** as mais belas coisas se roubavam” (grifo meu).

O narrador coloca “a gente” bem aí no meio da experiência de morte, de desencantamento. Se antes o leitor parecia aderido ao narrador que estava aderido ao menino,

agora, de repente, todos se tornam um só, “a gente”. O mundo convoca o menino, nas garras da palavra do narrador. E o narrador, na retirada brutal do que estava no centro do terreiro da narrativa – o peru –, não consegue mais nesse momento distanciar-se do narrado. Ele – e eu, leitora – somos colocados, junto com o menino, no meio do redemoinho. Mais uma vez viro presa das margens da alegria, esse mundo de palavras que me arrastam para dentro de si.

3 CORPO PRESENTE NO CORPO DO TEXTO: A LEITURA COMO DANÇA

Ao entrar nas margens daquele texto, o corpo do menino parece ser a borda da experiência. Um magnetismo sintonizado pelo narrador deixa meu corpo ligado ao corpo daquela criança. A sintaxe desarmada, o golpe de sentidos de cada frase seduzem-me para a viagem “inventada no feliz”. Eu não sou o menino, mas é difícil descolar-me dele, para além das margens daquela linguagem.

Li diversas vezes e em diferentes situações o conto “As margens da alegria”: em voz alta na cama deitada; em gestos e sons, na sala de aula da professora Naíza² em São Paulo; em uma tentativa de *performance* em um evento em uma universidade pública no interior paulista; em um espaço na biblioteca da Letras da Unicamp para alunos de um curso de extensão; em uma sala de chão de madeira e cortinas pretas só para meu amor ver e ouvir; numa escola pública para crianças pequenas. Sempre levei rasteira do texto, a cada leitura, um monte de coisa, como diz Rosa na história, “perdia a eternidade e a certeza”.

Leio novamente o conto para a escrita deste texto e sou colocada nas margens de suas palavras, na retaguarda do menino, protegida e ameaçada por ele, junto dele. O narrador, nas ciladas de sua escritura, prega peças e faz com que as palavras ajam armando armadilhas. Acontece uma captura: na textura das palavras - “o cinto de segurança”, “as nuvens de amontoada amabilidade”, a pequena morada cujo quintal é mais uma “breve clareira” e, então, “o peru no centro do terreiro” - há uma convocação. O meu corpo, no corpo das palavras narradas, encontra o corpo do menino, adere-se a ele, sou levada a transver o mundo:

O leitor, vendo o mundo, redescobrimo o mundo através do ponto de vista do Menino, é levado a abandonar o lugar dos adultos, que transitam num mundo desencantado, e a experimentar cada coisa em sua forma, cor, cheiro particular (Rosa lida com nossa memória tátil, gustativa, olfativa e visual) e a experimentar as palavras de maneira que elas sejam reencantadas, como o mundo. O hábil narrador rosiano nos faz ver ao mesmo tempo que o Menino, apresenta-nos as cores dos pássaros, seus barulhinhos, leva-nos a descobrir o mundo com atenção para cada coisa, que se revela em sua singularidade e beleza, como também o nome de cada coisa (que o Menino tanto gosta de descobrir) (MORAES, 2008, p.4)

Como acima afirma Moraes, cada coisa é apreciada pelo Menino no momento de contato com ela. A relação com o mundo na matéria da palavra faz-se presente, uma presença que é dada pelos sentidos. O texto do mundo em contato com o menino arrebatava a escritura da narrativa e essa reverberação de sentidos é como uma dança, porque o conto pulsa presença, convocando a ela personagem, narrador, escritor e leitor.

Em uma dada perspectiva sobre a dança, na qual a consciência corporal é matéria de pesquisa do movimento, a presença está intimamente ligada à percepção dos sentidos. Na técnica Klauss Vianna (VIANNA, 2005; MILLER, 2007), em especial, o corpo presente é um dos princípios norteadores da investigação da dança.

Nessa perspectiva, a dança não é vista como uma atividade circunscrita ao bailarino, é antes uma prática presente em todos que procuram re-conhecer e trabalhar seu corpo. Além disso, não há uma preocupação com a aquisição de uma “destreza técnica” ou em chegar a um “virtuosismo” corporal; tem-se, por sua vez, “o propósito de aprender a **escutar e respeitar** o próprio corpo” (MILLER, 2007, p. 18).

Um dos tópicos para esse “escutar” o corpo é o trabalho com a “presença”, de forma a viabilizar que o corpo sedentarizado seja revisitado através de uma consciência do movimento. Sobre o tópico “presença”, Miller (2007) observa: “Estimulamos o aluno a (re)conhecer o próprio corpo, para que ele possa promover a transformação gradual de ausência corporal para presença corporal, ou seja, da ‘dormência’ para ‘o acordar’, e, conseqüentemente, disponibilizar o corpo para lidar com o instante do momento presente” (MILLER, 2007, p.54). Esse acordar do corpo acontece através do “despertar dos cinco sentidos” (MILLER, 2007, p. 54). Sendo assim, para que se reative essa presença, trabalha-se a consciência do corpo, através da percepção do olhar, do contato dos pés e da pele com o chão, da articulação, do peso, dos apoios, da resistência, da oposição e do eixo global.

Desse ponto de vista, redimensiona-se uma possível coisificação do corpo pelo pensamento cartesiano ocidental, no qual ele é tomado, a grosso modo, como ferramenta para o espírito: “a civilização ocidental rebaixou, aviltou, tudo que é relativo ao corpo, reduzindo-o a mero instrumento; no nosso dia a dia, o corpo é objeto” (MORAES, 2008, p.3).

Ora, quando, nas palavras do narrador, o menino sente forte afago no contato de seu corpo com um cinto de segurança, há um convite para que o leitor se deixe atravessar por esse cinto feito de palavras. Se abro meu corpo para essa massa de palavras (“Mesmo o afivelarem-lhe o cinto de segurança virava forte afago, de proteção”), o meu corpo é tanguado pelo verbo que tange o corpo da criança.

A palavra de Rosa devolve ao sujeito o direito da alegria (cheia de tristezas), através de um corpo a corpo com a palavra-mundo, um mundo narrativo que se fez na carnalidade da escritura acontecida no corpo do escritor. Se leio deixando que meus cinco sentidos sejam atravessados pela trama verbal, enredo-me no seu emaranhado e, quando percebo, eu sou também lançada no centro do terreiro, vendo só aquelas penas, restos do peru: “Como podiam: por que tão de repente? Soubesse que ia acontecer assim, ao menos teria olhado mais o peru – aquele. O peru – seu desaparecer no espaço”.

Entro nas palavras das margens da alegria porque, por um lado, elas entraram em mim e, por outro lado, porque elas me fizeram sair de mim. Ao ler “o peru – seu desaparecer no espaço”, tudo que pude ver no peru-palavra junto com o menino é retirado de mim. Desse prisma, é o texto me conduz, que me arrasta. O meu corpo, então, padece o texto. A palavra tenta meu corpo na sua relação texto-mundo, porque me convida para fora do meu ponto de vista ou de uma noção pronta e muito segura da vida. Na leitura de corpo presente, as palavras criam fissuras, aberturas; e justamente essa abertura, feita de entrega ao corpo do texto, é que dá espaço ao movimento.

No momento em que a matéria do mundo no corpo da palavra me atinge enquanto leitora, ela pode provocar transformações; a transformação é um movimento. A leitura então não deixa de ser esse pulso, o movimento do jato do sangue no corpo, uma espécie de dança, de *performance*, como afirma Zumthor (2000, p.37,38): “Você pode ler não importa o que, em que posição, e os ritmos sanguíneos são afetados. É verdade que mal conceberíamos que, lendo em seu quarto, você se ponha a dançar e, no entanto, a dança é o resultado normal da audição poética!”

No trecho acima citado, ele coloca lado a lado a leitura (no quarto) e a audição poética. Como se sabe, Zumthor (2000), em seus estudos, não separa a noção de audição poética (da literatura de tradição oral) da leitura de um texto escrito. Mesmo a leitura dita silenciosa é uma audição poética, pois sempre há um encontro de vozes no ato de ler um texto. A voz “interior” do leitor encontra a dicção do texto, dá-se então a audição poética. O ato de ler não é, portanto, dissociado da audição poética, pois há algo que os reúne, sua instância performática:

É então intencionalmente que, a partir de alguns anos, eu falo de poesia vocal em termos tais que poderíamos aplicá-los à escrita literária ou inversamente. Estou particularmente convencido de que a idéia de *performance* deveria ser amplamente estendida; ela deveria englobar o conjunto de fatos que compreende, hoje em dia a palavra *recepção* [grifo do autor], mas relaciono-a ao momento decisivo em que

todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial – um engajamento do corpo (...). O termo e a idéia de *performance* [grifo do autor] tendem (em todo caso, no uso anglo-saxão) a cobrir toda uma espécie de teatralidade: aí está o sinal. Toda 'literatura' não é fundamentalmente teatro?(ZUMTHOR, 2000, p.22)

Para Zumthor (2000), toda leitura na qual há um engajamento do corpo é *performance*. E ainda, ele se pergunta se toda literatura não seria teatro. O texto literário seria, então, ele mesmo teatro, pois as palavras não deixam de ser simulações, elas configuram cenas. Nessa configuração dissimulada, o leitor, se engajado no texto, participa desse teatro. Ele é uma espécie de personagem que participa do texto: de um lado, sendo levado por ele; de outro, fazendo que o próprio texto seja capturado pela vida daquele que lê. O leitor é um dentro-fora do texto, pois ele se enreda no texto e também faz com que o texto se enrede nele. Acontece aí um jogo de corpo com o literário, um corpo a corpo entre texto e leitor.

No caso da leitura de “As margens da alegria” o corpo a corpo com o texto passa-se pelo corpo a corpo do menino com o mundo. Se, em um primeiro momento, sou levada pela visão que o menino tem do peru, se sou fisgada pelo “rapar das asas no chão”, pelos “laivos de um azul-claro, raro, de céu e sanhaços” da cabeça do peru, se entro em contato com o arrebatamento vibrante de “Belo, belo! Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento!”, então sou capturada pelo peru, que capturara o menino, nas artimanhas do foco narrativo daquela escritura. Mais adiante, na história, restam, de todo aquele encantamento, apenas “penas, restos, no chão”. Puxa-se o tapete: “num lufo, num átimo”, toda a certeza e a impressão de eternidade se faz ausente, o que produzira encantamentos é brutalmente desencantado, abre-se um fosso. Abre-se um abismo e ele me soa como uma espécie de convite para dançar, colocar em gestos o que a falta move. Danço sentada, repetindo “O peru, sssseu desapare...ssssssssssssssssssssssssssssssssss”. Esvaziando o ar, desmonto-me sobre a cadeira, deixando que meus apoios ativos tornem-se passivos, como se me entregasse à força da gravidade, ao inexorável, vertigem de morte.

É somente depois de um jorro de vertigens verbais que o Menino é nomeado novamente: “Só no grão nulo de um minuto, o Menino recebia em si um miligrama de morte”. Queda na armadilha: se antes o narrador fora me levando para perto do corpo do menino até que eu e ele passássemos a ser a “gente” (em “num lufo, num átimo, **da gente** as mais belas coisas se roubavam” – grifo meu); em seguida, sou levada a nomear o menino; ou seja, o que momentos antes fora condensado em um nós (“a gente”), agora é dissipado. Eu, leitora, sou devolvida a mim, só é possível acompanhá-lo. Ele, por sua vez, é levado a sair dali do

terreiro, porque, novamente, seus tios o “já o buscavam: - ‘Vamos aonde a grande cidade vai ser, o lago’”.

Agora o passeio não é mais de “incessante alegria”, invade-lhe um cansaço, um “medo secreto: descobria o possível de outras adversidades, no mundo maquinal, no hostil espaço”. O que ele vê nesse passeio ao lago é aquela paisagem cultivada pelo mundo adulto, no local de construção da grande cidade, no qual há poucas árvores, uma “planta desbotada”, um “caminhão de cascalho”, “o encantamento morto e sem pássaros”. Esse mundo desencantado cansa o menino (eu também, me canso com ele): “Abaixava a cabecinha”, abaixamos nossas cabecinhas.

Como se não bastasse tal desilusão, na cena seguinte, em meio aos quase personagens rudes das “compressoras, caçambas, cilindros”, aparece então a protagonista da nova ação deliberada, uma derrubadora. E, para matar a curiosidade da tia sobre como o mato fora cortado, mostram-lhe uma árvore (“Querida ver? Indicou-se uma árvore: simples, sem nem notável aspecto, à orla do matagal”). O tratorista, com um “tôco de cigarro na boca”, dá início ao que, para ele e para os outros adultos, seria mais uma cena cotidiana. Ele põe “a coisa em movimento. Reta, até que devagar. A árvore, de poucos galhos no alto, fresca, de casca clara... e foi só o chofre: ruh... sobre o instante ela para lá se caiu, tôda, tôda. Trapeara tão bela”.

A trajetória morosa e em linha reta daquela grande máquina é mostrada como se fosse um espetáculo, a cena era para ser vista, era uma amostra do alcance da tecnologia, consequência do poder humano, enaltecido pelos adultos. A árvore, assim como o peru, são descartáveis: “os adultos lidam com os seres como sendo exemplares (ou seja, um exemplar de uma categoria, e não um ser único), a árvore é uma entre outras, o peru um entre outros” (MORAES, 2008, p.4). Na medida em que um peru é como outro qualquer ou uma árvore é como qualquer outra, não há uma apreciação da singularidade na experiência de contato com o mundo. A morte daquela árvore é, no entanto, reconhecida e sentida pela criança: “Sem nem se poder apanhar com os olhos o acerto – o inaudito choque – o pulso da pancada. O Menino fez ascas. Olhou o céu – atônito de azul. Ele tremia. A árvore, que morrera tanto” (p.7). O narrador, ao colar-se na experiência do menino, nos dá a chance de revisitar aquela árvore, de re-conhecê-la, de sentir na sonoridade e no ritmo das palavras (“inaudito choque”, “pulso da pancada”) a dor que a falta de uma árvore poderia nos causar, se nos abrissemos ao presente que o mundo nos dá de presente quando deixamos que um acontecimento seja também experiência.

4 CONCLUSÃO OU NA VOLTA AO TERREIRINHO DAS MARGENS DA ALEGRIA

Na volta adiada ao terreirinho, o menino vê um outro peru, pensa por um instante que é o primeiro, mas percebe que não é o mesmo, este tem um tamanho menor (E – a nem espetaculosa surpresa – viu-o, suave, inesperado: o peru, ali estava! Oh, não. Não era o mesmo. Menor, menos muito”). O peru não é sempre o mesmo, cada peru é um. E esse último é, na verdade, muito diferente do que morrera: “Pegava de bicar, feroz” a cabeça do peru morto, coisa que não se pode entender: “O Menino não entendia”. Eu não entendia. “A mata, as mais negras árvores, eram um montão de mais; o mundo”. “Trevava”.

Ao ver o peru menor atacando o outro, o menino “descobre também algo hostil, que escapa à sua compreensão, e que lhe traz a presença do mal e da crueldade” (NUNES, 1976, p.159). O mal foge da alçada da compreensão do menino, não faz parte do seu modo de lidar com o mundo. No seu modo, não há dicotomia corpo-espírito, seus pensamentos não se querem alheios ao mundo dos sentidos. Seu corpo – ou nosso corpo? – não se quer automatizado, sedentarizado. A dormência adulta, o desencantamento deliberado do mundo não cabem na vida daquela criança. Pode-se chegar de novo às margens da alegria, num piscar de olhos, no lusco-fusco de um vagalume: “Voava, porém, a luzinha verde, vindo mesmo da mata, o primeiro vagalume. Sim, o vagalume, sim, era lindo! – tão pequenino, no ar, um instante só, alto, distante, indo-se. Era, outra vez em quando, a Alegria”.

Nessas últimas palavras do texto, não se nomeia o Menino. Não se sabe ao certo se fora ele mesmo que vira aquele inseto piscando luz. Não se sabe ao certo de quem seria a frase: “Sim, o vagalume, sim, era lindo!” Palavras liberadas para serem enunciadas pelo próprio leitor, na medida em que o narrador não as encerra no personagem do menino e nem as assume direta e exclusivamente para si. A alegria não é de ninguém, é de todos, todos que conseguem estar presentes para ver o primeiro vagalume, um vagalume-alegria, experiência de “um instante só”, “indo-se”.

NOTAS

¹ ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. RJ: José Olympio, 1969.

² Naíza (Regina Eliza Oliveira França) vem desenvolvendo, há décadas, em São Paulo, um trabalho chamado de “educação dos sentidos”. Fui sua aluna durante cinco anos.

REFERÊNCIAS

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. RJ: Contraponto: Ed.PUC-Rio, 2010.

LARROSA, Jorge. *Experiencia (y alteridad) en educación*. Flacso Argentina, Buenos Aires, 2005a. http://www.flacso.org.ar/formacion_posgrados_contenidos.php. Acesso em jan de 2008.

MILLER, Jussara. *A Escuta do corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna*. SP: Summus, 2007.

MORAES, Anita R. Águas a lume de lua: uma reflexão sobre os alternativos modos de ver e dizer o mundo na ficção rosiana In CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 11. 2008: São Paulo, SP. *Anais...*

NITRINI, Sandra et al. *Tessituras, interações, convergências* - São Paulo: ABRALIC, 2008. e-book.

NOGUEIRA, Erich Soares. Percepção e experiência poética: estudo para uma análise de “Campo Geral” de J. Guimarães Rosa. Dissertação de mestrado. Unicamp-IEL. Campinas, 2004.

NUNES, Benedito. *Guimarães Rosa: o dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

VIANNA, Klauss. *A Dança*. (em colaboração com Marco Antonio de Carvalho). SP: Summus, 2005.

MERLAU-PONTY, M. O espaço, o corpo. *Fenomenologia da percepção*. SP: Martins Fontes, 1999.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. SP: EDUC, 2000.